

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1996)
Heft:	49
Rubrik:	Disques compacts = Compact Discs

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Richter kann in seiner amerikanistischen Dissertation nicht so recht vermitteln, was er mit Jazz-Ästhetik meint und will. Verblasen denkend, umständlich und selbstgefährlich formulierend, versteigt er sich auf Heideggerschen Holzwegen und kommt so weder vom Fleck noch zur Sache. «*Swing*» ist Ausdruck von Freiheit und Da-Sein.» (Dieses Dasein ist seinerseits, wie wir einem Schema viel weiter vorn entnehmen können, mit «Blues/ontischer Dimension» korreliert, Freiheit – im selben Kästchen über Da-Sein – mit «Freedom Music».) Eine Seite weiter erscheint dann «*Swing*», nach wie vor in Gänselfüschen, «als Persönlichkeitswert»: «Wir haben festgestellt, dass die Art, wie ein Musiker «swingt», ein Markenzeichen seines Stils ist. Die Art, wie er Noten in das rhythmische Kontinuum setzt, lässt ihn seine persönliche Geschichte erzählen. Sie ist seine Körperlichkeit, sein Blut, seine eigene Energie, die uns das Wesen seines Da-Seins vermittelt. Zeit und Ton der Klänge eines Musikers lassen uns sein Wesen hören.» Usw. nach dem Motto: viel Geschrei und wenig Wolle. Dabei kennt, so deutet sich einmalig an, Richter viel Jazz und hätte, liese er sich auf die Musik wirklich analytisch und begreifend ein, durchaus etwas zu sagen. Schade, dass er es nicht tut. (hwh)

Nachschlagewerk ohne Register

Schneider, Andrea: «Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges»; Verlag Müller-Speiser, Anif/Salzburg 1996, 522 S.

«Meist parodiert man, wohin es einen, sei's auch ambivalent, zieht.» Nach dem Adorno-schen Spruch (aus seiner Berg-Monographie, den Einfluss Schrekers betreffend) hat es schon Mitte des vergangenen Jahrhunderts viele mächtig nach Wagner gezogen. Den Beweis (sofern man ihn überhaupt bräuchte) liefert diese ausführliche, empfehlenswerte Studie über Wagner-Parodien, welche weit über hundert solche beschreibt. Das Buch besteht aus einem Textteil, worin Wagner-Parodien im geschichtlichen Zusammenhang betrachtet werden, und aus einem Dokumentationsteil, worin die einzelnen Parodien besprochen werden; Angaben zu Bibliographie und Bibliotheksstandorten werden auch geliefert. Durch diese Einteilung wirkt der Inhalt des Buches auf den ersten Blick etwas unübersichtlich; sie erweist sich aber bei näherem Betrachten als sinnvoll. Diese Studie dient vor allem als nützliches Nachschlagewerk; umso mehr ist deshalb der Mangel eines Registers zu bedauern. Angesichts der heutigen technischen Möglichkeiten zum Erstellen eines Registers wirkt heute ein registerloses Buch etwa so unbefriedigend wie eine päpstliche Rede ohne Antikondomstirade. – Wagners Werke schreien geradezu nach parodistischer Behandlung (bei einer Bayreuther Live-Übertragung der *Walküre* vor wenigen Jahren war deutlich zu hören, wie Wotan bei den Worten «Wer sie findet und weckt» die Anfangssilben beider Verben durcheinanderbrachte; Freud lässt grüßen). Seine Libretti (wie auch seine Biographie) lesen sich sogar z.T. wie ihre eigenen Parodien. Dies erkannte vielleicht als erster Wagners Zürcher Freund Georg Herwegh, der sich

beim öffentlichen Vortrag eines der Libretti gezwungen sah, sich in den übermässigen Genuss eines von Minna Wagner gebrauten Punsches zu flüchten (der Vorfall wird in diesem Buche jedoch nicht erwähnt). – Dass die Autorin ihre Recherchen aus Platzgründen nur auf den deutschsprachigen Raum bis 1918 beschränkt, ist begreiflich; dadurch wird allerdings die geschichtlich folgenreichste Wagner-Parodie ignoriert. Jene fand bekanntlich während der tausend Jahre zwischen 1933 und 1945 statt – eine Parodie freilich, bei deren Betrachten einem das Lachen vergeht. (cw)

Eine Rezeptions- und Institutionengeschichte

Thrun, Martin: «Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933»; *Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Bd. 75/76*, Orpheus-Verlag, Bonn 1995, 823 S.

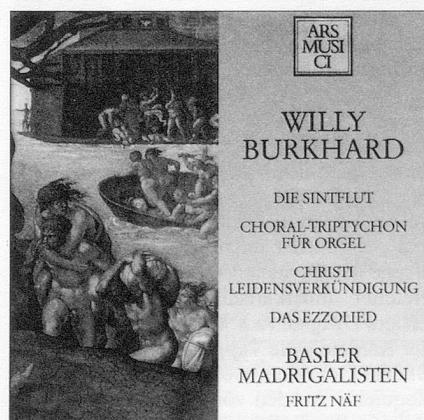
Thrun fährt ein geradezu überwältigendes Material zum Thema aus, unter Stichworten wie *Der verzögerte Aufbruch zur Neuen Musik* oder *Die Festkultur der Neuen Musik*. Zahlreiche Statistiken, umfangreiche Zitate aus oft entlegenen Quellen sowie ein ausgiebiger Anhang mit kommentierten Dokumenten bereichern entschieden unsere Kenntnis über Details der Ausbreitung (oder auch Nicht-Ausbreitung) der verschiedenen Strömungen neuer Musik in den zehner und zwanziger Jahren nach der Moderne der Trias Mahler, Strauss, Reger. Die Spaltung z.B. zwischen Moderne und eigentlich Neuer Musik datiert kompositorisch schon vor 1914, hat z.B. in der Wiener «Vereinigung schaffender Tonkünstler» (1904–05) ein frühes institutionelles Korrelat, wofür dann Thrun zurecht abschliessend den verallgemeinernden Begriff der «Sezession» entwickelt. – Was gewissermassen einen Störpegel hineinbringt, ist ein leicht verschwörungstheoretisch fundiertes, unklares und nie explizit artikuliertes Ressentiment oder zumindest ein unausgesprochener Vorbehalt gegen radikal neue Musik, sei es nun solche futuristischer Provenienz, aus den USA oder aus der Wiener Schule. Abgesehen von hier zugrundeliegenden ästhetisch-politischen Haltungen, bei denen sich der Verfasser bedeckt hält, spielen hier Fragen des Gegenstands und der Methode mit herein. Rezeptions- und Institutionengeschichte ist, weil sie sich auf die materiellen historischen Sachverhalte einlässt und ein historisch detailgetreueres Bild damaliger Realität zeichnet, deshalb nicht per se wichtiger als eine vom Standpunkt einer übergreifenden Aktualität gefasste Kompositionsgeschichte, welche die Wirkungsgeschichte, und zwar nicht nur die einer Phase, einschliesst. Konkret z.B. wurde Hindemith in den 20ern und natürlich den frühen 30ern weitaus häufiger aufgeführt als Schönberg, der vom Standpunkt von «Gebrauchsmusik» u.ä. nach 1918, spätestens seit der «relativen Stabilisierung» nach 1924, als veraltet abgetan wurde – was Thrun ausführlich darlegt –, aber dennoch der weitaus bedeutendere Komponist war und bleibt. (hwh)

losophischer Akuratesse einige Zentralbegriffe Webers dar, vor allem «Fasslichkeit» und («Reihen-)Gesetz»; dabei holt sie weit und gründlich aus und umreisst sowohl die Rezeption von Goethes vielfältig – auch politisch mehrdeutig – verwendbarer Naturphilosophie seit 1900 als auch Platons Nomos-Begriff und Webers Aneignung dieses Begriffs (der ja auch für Hauer grundlegend war). In ihren anspruchsvollen, nicht immer leicht und voll nachvollziehbaren Werkanalysen konzentriert sie sich auf strukturelle und materiale Aspekte und nimmt dafür als Beispiele den I. und III. Satz des Streichquartetts op. 28, die Orchesterstvariationen op. 30 sowie die allgemein als Umschwung zu einer neuen, dialektisch mit Strenge vermittelten Freiheit aufgefasste 2. Kantate op. 31 (wobei, liese sich ergänzend vermuten, diese neue Freiheit durch den erneuten Rück- bzw. Zugriff auf Texte/Sujets mit vermittelt sein könnte). Bei op. 30 und 31 differenziert sie in der Frage der von E. Krenek ins Spiel gebrachten Parallele zur Isorhythmie der Ars Nova: in op. 30 sind «Reihe und Rhythmisches stets verkoppelt», gerade im Gegensatz zur Parameter-Disjunktion von *color* und *talea* in der mittelalterlichen Isorhythmie; diese schliesst außerdem die von Webern bekanntlich exzessiv verwendete kanonische Imitatorik aus – allenfalls im II. Satz von op. 31, so Zuber, finde sich eine «quasi isoperiodische Zubereitung der Singstimme wie auch die nicht stete Übereinstimmung von Textgliederung und Reihung des rhythmischen Modells». Bei Begriffsklärung und -geschichte wie bei der Strukturanalyse der Werke selbst stellt sie auch sonst viele kurrente Meinungen in der Webern-Rezeption richtig und öffnet gegenüber oberflächlichem Analogisieren und Parallelisieren vertiefte Wege, die, wenngleich nicht immer ganz gangbar, doch den Vorzug haben, nicht ausgetreten zu sein. (hwh)

Disques compacts Compact Discs

Vergessener Willy Burkhard

Burkhard, Willy: «Die Sintflut» op. 97 / «Christi Leidensverkündigung» op. 65 [Paolo Vignoli (Tenor), Rudolf Scheidegger (Orgel)] / Choral-Tryptichon für Orgel op. 91 [R'S'] / «Das Ezzolied» op. 19; Basler Madrigalisten, Fritz Naf (Ltg.); Ars Musici 1146-2



Vertiefte Wege zu Webern

Zuber, Barbara: «Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Webers»; Musikprint, Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts Bd. 1, München 1995, 345 S.

B. Zuber stellt in ihrer gekürzten und überarbeiteten Dissertation (FU Berlin) zunächst ausführlich und mit philologischer wie phi-

Willy Burkhard war zu Lebzeiten ein einflussreicher Komponist. Heute findet seine Musik nur noch wenig Beachtung: seine evangelische Strenge ist démodé. Dabei sind einige Werke vergessen gegangen, deren kompositorische Qualitäten stark genug waren, um den Zeitgeist der Deutschschweiz von Anno dazumal zu überdauern. Von den Werken auf dieser CD gilt dies namentlich für das Spätwerk «Die Sintflut», das von den Basler Madrigalisten in jeder Hinsicht klar verständlich gesungen wird, wenngleich dieses A-cappella-Chorwerk in grösserer Besetzung wahrscheinlich noch besser zur Geltung käme. (ck)

Gealterte neue Musik

Dittrich, Paul-Heinz: «Klaviermusik I/II/III»; Jeffrey Burns (Klavier); POOL Musikproduktion 76023

«Klaviermusik I» mit abgerissenen Figuren und scharfen Akzenten muss 1966 in der DDR provokativ gewirkt haben, zumal der Komponist dort verpönte aleatorische Verfahrensweisen anwandte. «Klaviermusik II» (1984) erweitert das Spektrum um rasante Läufe und regelmässig repetierte Akkorde; letztere markieren die Satzschlüsse in einer Form, die im übrigen ziemlich beliebig wirkt. «Klaviermusik III», ein Jahr nach der Wende 1989 entstanden, knüpft in ihrem von Akzenten durchsetzten Gewusel und den beschliessenden ostinaten Akkorden an die beiden vorhergehenden Stücke an; als neue Errungenschaft fallen Resonanzen wie in Stockhausens Klavierstücken der 50er Jahre auf. Die CD, deren Musikanteil weniger als 50 Minuten beträgt, wird ergänzt durch ein «Live-Interview» mit dem Komponisten und dem Pianisten. (ck)

Eislers Vorbild und seine geringe Nachwirkung

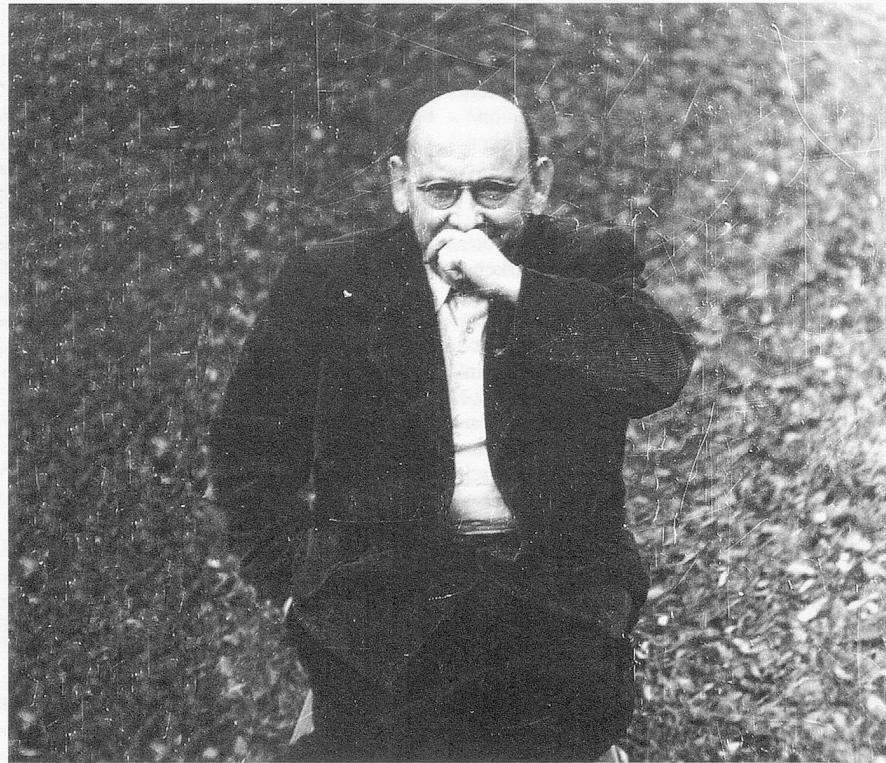
Eisler, Hanns: Dokumente; Musik und Gespräche von und mit Hanns Eisler; Berlin Classics 0090582BC (4 CD)

Eisler, Hanns: Orchesterwerke I (Suite Nr. 1 op. 23 / Suite Nr. 2 op. 24 «Niemandsland» / Suite Nr. 3 op. 26 «Kuhle Wampe» / Suite Nr. 4 op. 30 «Die Jugend hat das Wort» / Thema mit Variationen «Der lange Marsch» / Kammer-Symphonie); Leipziger Kammermusikvereinigung des Gewandhausorchesters, Max Pommer (Ltg.) / Rundfunk-Sinfonie-Orchester Berlin, Heinz Rögner (Ltg.); Berlin Classics 0092282BC

Mit diesen CDs beginnt Berlin Classics eine teilweise Reeditierung der umfangreichen LP-Reihe mit Werken Eislers, die in den 70er und 80er Jahren auf dem DDR-Label Nova erschienen war. Mit den vier Dokumenten-Platten ist gleich eine der wichtigsten Veröffentlichungen dieser Reihe wieder zugänglich gemacht worden. Wichtig, weil hier die «authentische Aufführungspraxis» studiert werden kann, ehe das Eisler-Misverständnis von Interpreten wie Fischer-Dieskau Schule macht. Eisler singt selbst, mit krächzender, heiserer Stimme, aber mit einer Kunst des Vortrags, der Phrasierung, des Rubato, der exakten, pointierten, aber nie ins Kabarettistische verfallenden Deklamation, von der auch für andere als seine eigene Musik manches zu lernen wäre. Von gleicher musikalischer Intelligenz sind Eislers Dirigate (u.a. des Septetts Nr. 1 und der Kantate «Die Teppichweber von Kujan-Bulak»; «Ernste Gesänge» und «Lenin-Requiem» werden von Otmar Sutner bzw. Helmut Koch dirigiert). Abwechselnd mit

den zahlreichen Musikaufnahmen (hauptsächlich Vokalmusik, entsprechend dem Schwerpunkt in Eislers Schaffen) bringen die vier CDs Ausschnitte aus Gesprächen, in erster Linie aus denen, die Hans Bunge

«...dai canti ultimi» for string quartet [Quartetto 9Cento] / Ivo Antognini, «Picasso» for oboe [Francesco Capraro], piano [Patrizia Malacarne], double bass [Nicola Dal Maso] and percussion [Lorenzo Ma-



Hanns Eisler

mit Eisler in dessen letzten Jahren geführt hat und die bereits seit längerem auch in Buchform erschienen sind. Zurecht gelten die Gespräche als den eigentlichen Schriften gleichwertige Dokumente: zum einen, weil Eisler über so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Schönberg, dessen Schüler er war, und Brecht, mit dem er eng zusammenarbeitete, aus erster Hand berichtet; zum andern, weil darin wesentliche Gedanken zu einer dialektisch-materialistischen Theorie der Musik zu finden sind. – Dass es Eisler nicht gelungen ist, die von der Schönberg-Schule herkommende Aufführungspraxis in der DDR nachhaltig zu vermitteln, zeigen die meisten der Nova-Aufnahmen; auch die hier vorgelegten Orchesteraufnahmen sind stärker von der soliden, aber etwas schwerfälligen ostdeutschen Tradition geprägt. Die Tempi sind oft zu langsam, dem Klang fehlt es an Schärfe, der Phrasierung an Flexibilität (die Märsche kommen geradezu in preussischem Stechschritt daher). Da von den Filmmusik-Suiten keine anderen Aufnahmen greifbar sind, ist diese CD dennoch willkommen; um zu erfahren, wie die Musik gemeint ist, muss man sich allerdings z.B. den (ab und zu im Fernsehen gezeigten) Film «Kuhle Wampe» (von Brecht/Dudow) zu Gemüte führen. (ck)

Picasso als Kontrabass

«Esperienze. Giovani compositori ticinesi»: Mario Pagliarani, «Pierrot lunatique» [Annemieke Cantor (voice) etc.] / Pietro Viviani, «Di sola andata» for harp [Arianna Camani], string quartet and percussion / Fabio Tognetti, «Eufonia» [Daria Zappa (violin)] / Sergio Menozzi, «Derrière son double» for flute [Bruno Grossi] and orchestra [Orchestra della Svizzera Italiana, Marc Andreae (cond.)] / Girogio Giuffré,

lacrida] / Maria Bonzanigo, «Trialogo» [Alfred Rutz (flute), Miklos Barta (oboe), Taisuke Yamashita (violoncello)] / Nadir Vassena, «Mysterium Lunae» [Coro della Radiotelevisione della Svizzera Italiana, Diego Fasolis (cond.)]; Jecklin Edition JS 313-2

Junge Tessiner Komponisten: das tönt besser und förderungswürdiger als – sagen wir mal – mittelalterliche Solothurner. Ob auch die Musik besser tönt, ist allerdings fraglich. Manches ist allzu naiv in Konzeption und Ausführung: Sergio Menozzis munteres Flötentkonzert, in dem das Schlagzeug wacker klingeln darf; Ivo Antogninis Quartett, in dem der Kontrabass Picasso verkörpern soll; Maria Bonzanigos Spielmusik, den sie selber als «naiven Versuch, drei verschiedene Wesenheiten einander gegenüberzustellen und sie in einem gemeinsamen Gesang zu vereinen», bezeichnet. Einzig Mario Pagliarani gelingt es in seinem als Beistück zu Schönberg gedachten «Pierrot lunatique», die Naivität von Volkslied und naturalistischen Lauten in eine ästhetisch reizvolle Komposition einzubringen. Die übrigen Stücke sind von ernsthafterem Habitus, aber nicht unbedingt grösserem kompositorischem Gewicht. (ck)

Nach klassischem Muster

Fenigstein, Victor: Trio / Marcel Wengler: String Trio / Marcel Reuter: Trio à cordes / Claude Lenners: «Hinter den Blitzen, rot»; Vania Lecut (violon) / Kris Landsverk (alto), Henri Foehr (violoncelle); Anthologie de musique luxembourgeoise vol. 7, Editions LGNM (Société luxembourgeoise pour la musique contemporaine, P.O. Box 828, L-2018 Luxembourg)

Victor Fenigstein, der in Luxemburg lebende Schweizer Komponist, schrieb 1954 ein

Streichtrio nach klassischem Muster, mit einem Sonatensatz, einem Menuett mit Variationen über ein Chanson populaire als Mittelteil und einem Rondo mit Rückgriff aufs Hauptthema des 1. Satzes in der Coda – das alles in nur wenig erweiterter Tonalität. Gegenüber neueren Versuchen zur Restitution einer tonalen Musiksprache hat dieser immerhin den Vorteil, ganz unverkrampft und ohne aufgedunsenes Ausdrucksbedürfnis daherzukommen, gerade so, als gäbe es nichts Selbstverständlicheres als ein Rendez-vous mit Schubert und Reger. (ck)

Von der schönen Zufälligkeit des Todes

Gasser, Ulrich: «Von der unerbittlichen Zufälligkeit des Todes. Ein szenisches Oratorium in 6 Teilen» für zwölf Solostimmen [freies Vokalensemble aus dem Raum Freiburg im Breisgau], Flötenensemble [Les joueurs de flûte], Klangsteine [Arthur Schneiter]; Leitung: Peter Bauer; Mitschnitt der Aufführung vom 26.8.1995 in Schwäbisch Gmünd; Jecklin Edition JS 312-2

Das Diffuse und Schummrige des Flötenklanges, das bei der Aufführung dieses Werkes manches eintrübte oder im Atmosphärischen beliess, verliert sich in dieser vom Süddeutschen Rundfunk sehr präsent gestalteten Aufnahme. Die kompositorische Komplexität des Werkes im allgemeinen und die präzise Ausgestaltung der Details im speziellen sind dank dieser technischen Aufbereitung sehr viel besser zu hören als bei der eigentlichen Live-Aufführung. Dafür mangeln den Klangsteinen von Arthur Schneiter die Konnotationen des Fernen und Ausserräumlichen. Die von mir geäußerte Kritik an Gassers Umgang mit dem Tod (siehe *Dissonanz* Nr. 46), wo der Tod, weil er nun mal unaufhaltsam ist, ohne Umwiche und unter Ausklammerung von allem Leiden zum Sinn des Lebens verklaert wird, müsste angesichts des perennierenden Schönklangs dieser CD noch akzentuiert werden. (rb)

Betroffenheitssymphonik

Hartmann, Karl Amadeus: Symphonie Nr. 1 «Versuch eines Requiems» [Cornelia Kalisch (Alt)] / Bohuslav Martinů: «Pamatnik Lidice» / Luigi Nono: «Canti di vita e d'amore» [Sarah Leonard (Sopran), Thomas Randle (Tenor)] / Arnold Schönberg: «A Survivor from Warsaw» [Udo Samel (Sprecher), Männerchor der Bamberger Symphoniker]; Bamberger Symphoniker, Ingo Metzmacher (Ltg.); EMI 5 55424 2 Diese CD ist Teil einer Gesamteinspielung der Hartmann-Sinfonien jeweils in Kombination mit andern Werken des 20. Jahrhunderts, hier unter dem Aspekt politischer Musik. Deren inhaltlicher Bezug verführt leicht zu musikalischen Topoi, die so nichtssagend sind wie die sprachliche Trias «Trauer, Verzweiflung und Wut», welche Andreas Jaschinski im Begleittext zur Charakterisierung der Hartmann-Sinfonie heranzieht. Er tut damit dem Komponisten nicht einmal Unrecht, denn dieser weicht dem Klischee selbst nicht aus, etwa wenn er «Ich sitze und schaue aus auf alle Plagen der Welt» monologisierend auf einem tiefen Ton vortragen lässt. Auch Nonos «Sul ponte di Hiroshima» basiert auf Stereotypen (Cluster, Schlagzeugausbrüche, Blech-Crescendi), welche aber derart ätzend gesetzt sind, dass keinerlei behagliche Betroffenheit sich einstellen kann. Martinů Mahnmal für Li-

dice dagegen lässt eher an eine Denkmaleinweihung als an das Nazi-Massaker von 1942 denken. In der Nachbarschaft von Schönbergs «A Survivor from Warsaw», wo selbst ein Tremolo – weil klanglich geschärft und knapp – unverbraucht wirkt, nimmt sich Martinů Feiertagsmusik erst recht deplaziert aus. Den Interpreten scheint diese Art von Betroffenheitssymphonik allerdings besser zu liegen als die Schönbergsche, die etwas behäbig angegangen wird. Die Tonregie, welche das Orchester als Begleitensemble hinter den gross aufgenommenen Sprecher – Udo Samel in einer Art Emigranten-Englisch – gesetzt hat, tat ein übriges, Schönberg dem Pathos der andern Stücke anzunähern. (ck)

Sprachliche Blüten und musikalische Klischees

Liebermann, Rolf: «Freispruch für Medea», Oper in zwei Akten; Françoise Pollet (Medea), Aage Haugland (Jason), Jochen Kowalski (Kreon) u.a., Gamelan-Orchester Arum Sih, Chor der Hamburgischen Staatsoper, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Gerd Albrecht (Ltg.); Musikszenen Schweiz, MGB CD 6126

Dieser Mitschnitt der Uraufführung vom 24.9.1995 in der Hamburgischen Staatsoper (siehe *Dissonanz* Nr. 46, S. 31) zeigt die Schwächen des Werks sozusagen unter dem Vergrösserungsglas: Wo die Bühnensituation sich nur noch als Rumpeln und Krachen bemerkbar macht und man sich anhand des Textheftes über die Handlung ins Bild setzen muss, lassen die Sprachblüten («Wir gebären uns selbst, trifft der Mann die Frau. Das Feuer flammt den schönsten Mann. Du ekelst mich wie deine alte Haut.») und schiefen Metaphern («Den Anker will ich lösen, rammen der Frauen Bug und Heck») des Librettos von Ursula Haas den antiken Ernst öfters in unfreudige Komik kippen. Der Komponist ging zwar mit mehr Geschick ans Werk als die Textautorin, doch die Bühnenwirksamkeit, die Liebermanns Musik immer wieder attestiert worden ist, entpuppt sich – wie so oft – als Euphemismus für musikalische Klischeehaftigkeit. Das Beste an dieser Neuerscheinung ist die phänomenele Darbietung der Sopranpartie des Königsohns Kreon durch Jochen Kowalski. (ck)

Ertragreicher «Third Stream»

Lindberg, Nils: «Requiem» [Lena Willmark (Sopran), Margareta Jalkéus (Sopran), Olle Persson (Bariton), Schwedischer Rundfunkchor, Nils Lindberg Big Band, Gustaf Sjökvist (Ltg.)] / «Ljus och mörker» für gemischten Chor a cap. [Schwedischer Rundfunkchor, G'S]; Phono Suecia PSCD 78 (Swedish Music Information Center, Box 27327, S-102 54 Stockholm)

Lindberg, Leiter einer Bigband, schwimmt in seinem *Requiem* von 1993 im Third Stream, jenem vor allem von Gunther Schuller inaugurierten Fusionsversuch von Jazz und «Klassik», der seit den 50er Jahren eigentlich ziemlich versiegelt schien. Erstaunlicherweise fischt Lindberg (um die Metaphorik fortzusetzen) nicht im Trüben, sondern fährt durchaus ansehnliche Erträge ein. Mit seiner Komposition des Requiems als solchem auf Grundlage des traditionellen Texts folgt er den Spuren seines Onkels Oskar, der bereits 1920/22 eines geschrieben hatte – immerhin apart im herkömmlicherweise stockprotestantischen Schweden.

Zunächst einmal liefert Lindberg guten Bigband-Jazz, der sich an einem bis in die Region des Cool modernisierten Swing orientiert. Dieser harmoniert per Kontrast in einer antiphonalen Disposition mit dem «klassischen» Chorsatz (ebenso perfekt interpretiert wie der Jazzteil) – die Gleichzeitigkeit von Improvisation und Komposition würde eine weit komplexere Mehrschichtigkeit und Montageverfahren erfordern, die Lindbergs Sache nicht sind. Abgesehen von schönen Passagen und Einzelformulierungen wird Lindbergs *Requiem* dadurch bemerkenswert, dass er als drittes Idiom schwedische Folklore einführt, und zwar gleich in mehrfacher Gestalt: Im *Tuba mirum* verwendet er die der Bauern- und Hirtenkultur entstammende «kulning»-Technik (wie auch bei Karin Rehnqvist, s.u.), ein extrem hohes und schrilles Singen, hier von der eindrucksvollen Sopranistin Lena Willmark vollends einer Art Urschrei angenähert; im *Lacrimosa*, das überdeutlich im 3+3+2-Metrum des Aksak gehalten ist, folgen Intonationen eines regional (in Dalekarlien) modifizierten gregorianischen Chorals und schliesslich ein einstimmiges, völlig unbegleitetes Solo auf Grundlage einer bereits synkretischen Folkloremelodie; kompensatorisch danach ein ausgedehntes rein instrumentales *Interludium* mit einem an Miles Davis erinnernden Trompetensolo vor dem Offertorium. – Gegenüber dem *Requiem* fallen die drei A-cappella-Chöre *Ljus och mörker* (Licht und Dunkelheit, 1990) auf Gedichte von Harry Martinson mit ihrem etwas schlüchten, wenngleich soliden Satz samt ebensolcher Frömmigkeit und klassizistisch erweiterter Tonalität doch ziemlich ab. (hwh)

Massiger Klaviersatz in plastischer Darstellung

Mosolov, Alexandr: Sonatas for piano no. 2 & 5 / Deux Nocturnes op. 15; Herbert Henck (piano); ECM 1569
Mosolov (1900–1973) gehörte in der Nachfolge Skrjabins zur russischen Avantgarde



der 20er Jahre; später befasste er sich intensiv mit der Folklore verschiedener Sowjetrepubliken, schrieb aber weiterhin grossangelegte Werke. Im Gegensatz zu Schostakowitsch haben seine unterm Stalin-

Regime entstandenen Werke im Westen bisher keine Beachtung gefunden; Frühwerke wie «Die Eisengiesserei» oder die Klaversonaten sind dagegen in den letzten Jahren mehrfach aufgeführt bzw. eingespielt worden. Diese CD ist indessen keineswegs eine unnötige Doublette: Hencks analytische Spielweise tut diesen massigen und grossflächigen Kompositionen ausgesprochen gut, bringt Klarheit und Plastizität in die Schichten des Klaviersatzes. (ck)

Vielfältige Anklänge

«Percussion»: Eric Gaudibert, «Feuillages» [Ensemble du CIP] / Gérard Zinsstag, «Diffractons» [Basler Schlagzeugtrio] / Daniel Ott, «zampogn» [CIP; Giorgio Bernasconi, cond.] / Michael Jarrell, «Assonance VII» [Marc Sapin] / Pierre Favre, «Sound tales» [B' S'] / Sergio Menozzi, «Quand les Ténèbres viendront» [CIP, G' B']; Jecklin Edition JS 304-2

Gaudiberts Tonsteine und -scherben sind differenzierte und sensible Klang-Bewusstseins-Erforschungen. Aus etwas gröberem, eben «fraktalem» Holz geschnitzt sind Zinsstags kaleidoskopische Effekte mit drei identischen Instrumentarien, die – insofern fraktalen Objekten ähnelnd – das Gleiche als immer auch Anderes zu zeigen versuchen. Dass Fraktionen des Schlagzeugs von Assoziationen keinesfalls so frei sind, wie der Kommentar meint, macht Ott nachhaltig klar mit zampogn (*Rundschelle* auf ladinisch), wo die 29 verschiedenen Glocken vielfältige Anklänge an Alpaufzug und Messse, tantristische Rituale und Mahler/Berg/Webers Herdenglocken freisetzen. Jarrell erzeugt trotz oder wegen der vorrangigen Ausstellung von Material stellenweise eine fast geheimnisvolle Atmosphäre. Menozzi bezieht sich auf eine Science-fiction-Geschichte vom Planeten, auf dem es nur alle 1000 Jahre Nacht wird; vermittelt durch den II. Satz mit seiner seltsam spieluhrafen-Titatz-Paraphrase von Giovanni Gabrieles *O magnum mysterium* leuchten dann im III. und letzten die Sterne in der Dunkelheit sanft auf. Favres etwas schwatzhafte Klang-Erzählungen sind tatsächlich «Spielstücke» und «sehr gehobene Unterhaltungsmusik» – aber immerhin. Dass durchweg die Spieler vorzüglich sind, mag sich fast von selbst verstehen, aber doch erwähnt werden. – Die Angaben zur Besetzung bei den einzelnen Werken werden uns leider vorenthalten. (hwh)

Trost der Bäume in der Gartenlaube

Radermacher, Erika: «Der Traum hat offene Augen» / «Liebe Gott und tu was du willst» / Anna Mahler-Werfel: 5 Lieder / Fanny Hensel-Mendelssohn: Lieder / Clara Schumann-Wieck: Klaviertrio g-Moll op. 17; Elisabeth Glauser (voice), Eva Zurbrügg (violin), Angela Schwartz (cello), Erika Radermacher (piano); Swiss Radio International CD 002.2

Das ästhetische Programm dieser CD gibt Rose Ausländers Anti-Brecht-Gedicht «Über Bäume» («Das Gespräch über Bäume wird nie beendet solange es Worte und Bäume gibt. Wer mag leben ohne den Trost der Bäume. Den Baum der Erkenntnis hat keiner erkannt»), von Erika Radermacher mit sanften Klavierarpeggien und liegenden Streichertönen untermauert. Wer ohne den Trost der Bäume nicht leben mag, wird vermutlich auch an der Gartenlaubenmusik

Alma Mahlers und Fanny Hensel-Mendelssohns Gefallen finden und sich die besinnliche Stimmung von Elisabeth Glausers angestremtem Gesang nicht verderben lassen. Clara Schumann-Wiecks Klaviertrio bereichert «das Repertoire der verwöhnten Gattung Klaviertrio um ein zusätzliches Juwel der Romantik», schreibt Radermacher im Booklet. Na dann! (ck)

Volksmusikalisches als Ausgangspunkt

Rehnqvist, Karin: «Davids nimm» [Susanne Rosenberg (soprano), Lena Willemark (soprano), Agneta Christensen (mezzo soprano)] / «Kast» [Ostrobothnian Chamber Orchestra; Juha Kangas (cond.)] / «Taromirs tid» [O' C' O'; J' K'] / «Puksånger – lockrop» [L' W' (soprano), S' R' (soprano), Helena Gabrielsson (percussion)] / «Lamento – Rytmens av en röst» [Royal Philharmonic Orchestra, Göran W. Nilson (cond.)]; Phono Suecia PSCD 85 (Swedish Music Information Center, Box 27327, S-102 54 Stockholm)

Die vorliegende Produktion der 1957 geborenen Komponistin ist in ihrer Konzentriertheit beeindruckend. Besonders bemerkenswert ist das Stück *Puksånger – lockrop* (1989). Hier greift sie die einer schon entschwundenen agrarischen Kultur zugehörige «kulning»-Technik auf: ein extrem hohes (bis etwa zum g⁴) und zugleich lautes Signal-Singen, das hauptsächlich Frauen als Lockrufe beim Viehhüten oder zur Kommunikation über weite Entfernung verwendeten. (Dieselbe Technik erscheint eindrucksvoll auch in Nils Lindbergs Requiem, s.o.) Mindestens bei diesem Stück ist Volks- bzw. Bauernmusikalisch nicht ein zusätzliches und reizvolles Element fürs kunstmusikalische Komponieren, sondern dessen Ausgangspunkt. Über einer perkussiven, tonalen Pauken-Grundierung entfalten sich in dem ausgedehnten, fünfsätzigen Werk die beiden heterophon ineinander verflochtenen Sopranstimmen, denen auch einiges an Tieftönen abgefordert wird, etwa mit traditionellen schwedischen Texten, einem schamanistischen Text aus Mexiko, blass phonetischen Silben, oder mit einer pointierten, grimmig witzigen gestischen Musik zu finnischen Sprichwörtern über Frauen, die sämtlich auf dem gemeineuropäischen Doof-Niveau des «lange Haare/kurzer Verstand» stehen. Technisches wie expressives Vermögen der Sängerinnen sind stupend.

In *Davids nimm* (1983) für zwei Soprane und einen Mezzosopran, ebenfalls auf sinnlose Silben bis auf das abschliessende «doch nicht für mich», ist das folkloristische Verfahren mit Stimmbehandlung in der Avantgarde-Tradition eigentlich verschrankt. Bei den Instrumentalstücken geht *Kast* (1986) in Extreme, während *Taromirs tid* (1985/87) und *Lamento – Rytmens av en röst* (1993) zwar nicht auf Furioso-Ausbrüche verzichten, aber doch eher die als spezifisch weiblich geltenden Traditionen der Klage oder des Wiegenlieds thematisieren. (hwh)

Trommelwirbel und Glockenschläge

Ringger, Rolf Urs: «Gioia» / «Con slancio» / «Cuando el fuego se esta apagando» / «Addio!» / «Odelette» / «Les Insaisissables» / «Dommage que...» / «Mestizia sospesa» / «A Moment of Sunrise»; English Chamber Orchestra, Tallis Chamber Choir, Walter

Prossnitza (piano), Joel Mathias Jenny (cond.); Tudor 7036

Die auf dieser CD vereinigten kurzen Orchesterstücke (nur das letzte ist länger als zehn Minuten) gehen in meist kurzatmigen Figuren von Moment zu Moment. Übergeordnete Formstrukturen sind kaum zu erkennen, wenigstens nicht in den ersten drei Stücken, die fast ineinander übergehen könnten. Wo klar Strukturiertes in den Vordergrund tritt, wie in «Addio» und «Odelette», gibt es als Ostinato bloss den Rahmen, worein Farbklecksern gleich stimmungshafte Elemente plaziert werden. Das Tremolo gehört zu Ringgers bevorzugten Mitteln, auch in Form von Trommel- und Paukenwirbeln, wie überhaupt das Schlagzeug reichlich eingesetzt ist. Die vielen Glockenschläge sind charakteristisch für das «Klima» dieser Musik, das der Komponist – wie die Titel signalisieren – als mediterranes verstanden haben möchte. (ck)

Karge Tonfolgen

Sandberg, Lars: «Ton Och Tynstad»: «Omfattnings» [Anna Lindal (violin), Kristine Scholz (piano)] / «Tecken-Spår-Löfste» [A' L' (violin)] / «I-Skick» [Mats Persson (piano), A' L' (violin), Kjell-Inge Stevensson (clarinet), Chrishan Larson (cello), Jerker Johansson (vibraphone)] / «Fem vita stycken» [Peter Söderberg (lute)] / «Efter-Klang» [B. Tommy Andersson (cond.)] / «Steg och vägar» [J' J' (marimba and vibraphone)]; Phono Suecia PSCD 89 (Swedish Music Information Center, Box 27327, S-102 54 Stockholm)

Der titelgebenden Entscheidung zwischen «Klang oder Schweigen» sich stellend, wählt Sandberg in der Regel vorwiegend karge, alternativ-meditative Tonfolgen. Er umkreist ein reduziertes Material variativ und spinnt es aus (etwas übertrieben lieblich diatonisch in den *Fem vita stycken*, den fünf weissen Stücken für Laute von 1994), bezieht aber auch präexistente Musik ein: so die BACH-Chiffre in *Om-fattning* (Umfang, 1991) oder in *Efter-Klang* (Nach-Klang, 1990/91) Mozarts Adagio für Klavier KV 540, wobei der die ganzen 10 Minuten tönende Hintergrundsakkord mit der Charakteristik eines diatonischen Clusters blass nervt – hier hätte Sandberg doch das Schweigen vorziehen sollen. Zurecht wendet er sich im übrigen gegen «spirituellen Hokusokus» und besteht auf einem Weltbezug auch seiner Musik. (hwh)

Neue Bilder in altem Rahmen

Sandström, Sven-David: «Requiem. De ur alla minnen fallna. Mute the Bereaved Memories Speak» (Text: Tobias Berggren); Marianne Mellnäs (Sopran), Birgitta Svedén (Alt), Esaias Tewolde-Berhan (Tenor), Mikael Samuelson (Bariton), Schwedisches Rundfunksinfonieorchester, Schwedischer Rundfunkchor, Stockholmer Kammerchor, Kinderchor, Leif Segerstam (Ltg.); Caprice CAP 22027

Sandström, Sven-David: «The High Mass»; Lena Hoel, Siri Torjesen, Sara Olsson (Sopran), Marianne Eklöf, Annika Skoglund (Mezzosopran), Peter Bengtson (Orgel), Schwedischer Rundfunkchor, Eric Ericson-Kammerchor, Schwedisches Rundfunksinfonieorchester, Leif Segerstam (Ltg.); Caprice CAP 22027

Sandströms Requiem von 1982 gilt zurecht als ein (wenn nicht das) schwedische Chef d'œuvre der 80er Jahre. Die vorliegende

Edition ist eine Umsetzung der (vergriffenen) LP auf CD. Bei dieser Konvertierung in das neuere Medium ist leider (wie nicht unüblich) einiges vom Informationsgehalt des alten Beihefts unter den Tisch gefallen, was vermutlich nicht nur dem Miniformat der Booklets, sondern auch dem nicht nur im post-thatcheristischen Grossbritannien um sich greifenden Sparwahnsinn zu verdanken ist. Sandström verwendet vom traditionellen Requiem nur Satzbezeichnungen sowie allgemeine Ausdruckscharaktere, Schrecken und Zorn, Klage und Anklage zumal. Die beiden Motto-Untertitel «Den aus aller Erinnerung Herausgefallenen» und «Stumm sprechen die geraubten Erinnerungen» verweisen auf einen entscheidenden Ausgangspunkt des Werks, die Erinnerung an die in faschistischen Vernichtungslagern umgebrachten Kinder. Für Sandström ist die überlieferte Form ein Rahmen, in dem er neue, nahe Bilder des alltäglichen und historischen Schreckens beschwört, aber auch eines fernen Paradieses. Das vermittelt statt des liturgischen lateinischen Texts ein neuer, schwedischer Text des Dichters Tobias Berggren. Der Weg des Werks führt durch ein textliches und musikalisches Inferno: verrätselte, eigenartige poetische Bilder stehen neben Zoten und banalen Zitaten, Blasphemisches ist mit Kultischem gemischt, süßer Wohlaut mit schneidend scharfen Dissonanzen. Der Gang durchs Inferno mündet ein in den Aufstieg zum Purgatorium und Paradies. Die finstere «Schwarze Messe» findet ein erlösendes Ende im Himmel – einem irdischen Himmel. Den Schlussatz nennen Sandström und Berggren *Credo et Resurrectio Animarum*, also Glaubensbekenntnis und Wiederauferstehung der Seelen. Nachhaltiger freilich als die pantheistische Perspektive wirkt die manchmal fast ungeheuerliche finstere Vielschichtigkeit dieses musikalischen Pandämoniums. – Mit seiner *Missa solemnis* (1994), modelliert nach Beethovens gleichnamigem Werk sowie nach Bachs h-Moll-Messe («nur Lumpe sind bescheiden», meinte schon Goethe), deren Textgliederung Sandström übernimmt, kehrt er vielleicht nicht gerade in den Schoss der einen, heiligen und katholischen Kirche zurück, nimmt aber doch einiges von der nicht zuletzt musikalischen Dissidenz seines Requiems zurück. Statt etwa B.A. Zimmermann erscheinen nun eher Strawinsky und sein betonter Anti-Subjektivismus als Vorbild. So behält Sandström den traditionellen Missa-Text unverändert. Auch kompositorisch verzichtet er weitgehend auf die harte und provokative Konfrontation verschiedener Musiziersphären. Allerdings lockt er doch gelegentlich wider den Stachel, so etwa, wenn er im *Credo* musikalisch leichte Zweifel am fraglosen Glauben anmeldet. Und die Tendenz zum idiomatisch Homogenen, die durch den makellosen Wohlaut der zurecht berühmten schwedischen Chöre noch potenziert wird, und zum Wiederholungsreich-Rituellen bricht Sandström doch immer wieder auf mit vertrackten Rhythmen und ultra-archaisierender Zurücknahme der Polyphonie in Heterophonie. (hwh)

Angestrenzte Kunstfertigkeit

Schoeck, Othmar: *Prelude for Orchestra op. 48 / Concerto for Horn [Bruno Schneider] and Strings op. 65 / Serenade for Oboe [Silvia Zabarella], English Horn [Martin Zürcher] and Strings op. 27 / Suite for*

Strings in A flat major; Musikkollegium Winterthur, Werner Andreas Albert (cond.); cpo 999 337-2

Das Präludium, in dem barocke Ouvertüren-gestik sich mit Regerscher Harmonik verbindet, ist vielleicht Schoecks stärkstes Orchesterwerk. Obwohl als Auftragswerk zum 100. Jubiläum der Universität Zürich (1933) komponiert, ist es weniger akademisch als die hier eingespielten Spätwerke, das Hornkonzert mit obligatem Jagdfinale und die langfädige Suite in As-Dur. Das Musikkollegium Winterthur unter dem bewährten Raritäten-Dirigent Werner Andreas Albert spielt solide, wodurch aber die angestrenzte Kunstfertigkeit der Werke eher noch unterstrichen wird. (ck)

Differenzierte Verwendung des Sprechchors

Vogel, Wladimir: «*Wagadus Untergang durch die Eitelkeit*», *Oratorium für Soli [Hanneke van Bork (Sopran), Lydia Vintura (Alt), Derrik Olsen (Bariton)], gemischten Chor [Rundfunkchor «Belgische Radio en Televisie», Brüssel], Kammersprechchor [Kammersprechchor Zürich] und fünf Saxophone [Belgisches Saxophon-Ensemble; Léonce Gras (Dir.)]* / «*Worte*» von Hans Arp für zwei Frauensprechstimmen [Martina Bovet, Karin Maria Krauer] und Streichorchester [Festival Strings Lucerne, Rudolf Baumgartner (Ltg.)] / «*Abschied*» für Streichorchester [F'S'L', R'B'] ; *Musikszenen Schweiz, MGB CD 6128*

Ein wichtiger Beitrag Vogels zur neuen Musik ist die differenzierte Verwendung des Sprechchors, für den er seinerseits Anregungen sowohl aus expressionistischen Theaterexperimenten wie von den Agitprop-truppen der kommunistischen Arbeiterbewegung erhielt. Ein erstes Hauptwerk ist eben *Wagadu* nach Ependichtung der Berber (notiert von Leo Frobenius). Vogel komponierte die Geschichte vom Überleben des real Untergegangenen in Kunst 1926–29. Auffällig zunächst die aparte Instrumentierung ausschliesslich mit dem vollständigen Fächer der Saxophonfamilie, deren relative Homogenität aber durch die vielfach nuancierte Verzahnung mit dem chorisch wie solistisch Sprechen und Singen verschränkenden Vokalpart keine Empfindung eines Mangels aufkommen lässt. Gegenüber dem tonal grundierten Material, das, auch in politisch-sozialem Zusammenhang, auf weite Rezeption zielt, wirkt *Worte* (1962) technisch avancierter. *Abschied* (1973) dagegen umschreibt elegisch, fast nostalgisch eine Grundstimmung. Die von den Interpreten her gute bis bemerkenswerte (Kamersprechchor Zürich) Edition wird vorbildlich abgerundet durch eine ausführliche und informative Einführung samt dem vollständigen Text. (hwh)

Kontrapunkt à la Wagner

Winterthurer Streichquartett [Willi Zimmermann und Pär Näsborn, Violinen; Jürg Dähler, Viola; Cäcilia Chmel, Violoncello]; Georg Wilhelm Rauchenecker, Streichquartett Nr. 1 in c-Moll / Hermann Goetz, Streichquartett in B-Dur; Jecklin Edition JD 703-2

Das Winterthurer Streichquartett ist eine Formation, die erstmals 1873 nachgewiesen ist. Der damalige Primarius war Georg Wilhelm Rauchenecker, dessen erstes Quartett auf dieser CD hervorragend eingespielt wurde, und zwar von der jüngsten Formation des Winterthurer Streichquartetts, das sich

von jeher aus den Stimmführern des Stadtorchesters zusammensetzt. Es ist eine handwerklich versiert komponierte Musik, die das Vorbild Wagners immer durchblicken lässt. Rauchenecker war während Wagners Schweizer Zeit Mitglied des «Tribschener Quartettes» und mit dem Komponisten persönlich bekannt. Der erste Satz wirkt denn auch zuweilen wie eine Streichquartett-Version des Siegfried-Idylls. Diese Form der Wagner-Rezeption ist deshalb interessant, weil sie sich weniger auf das Harmonische als vielmehr auf die bei Wagner immer schon unterschätzte kontrapunktische Technik bezieht. Die Themen werden dabei nur begrenzt einer motivisch-variativen Entwicklung unterzogen, dafür aber in eingerämmten komplexen kontrapunktischen Netzen übereinander gelagert, ähnlich den Verfahrensweisen, die Bruckner in seinen Durchführungen anwendet. (rb)

Improvisierte Musik

Bates, Django: «*Winter Truce (and Homes Blazer)*»; Polydor jMT 514 023-2 (Verve, «Next Generation»)

Eine etwas oft in die stationären Jazzrockrhythmen oder, kaum alternativ, Latin-Muster abgleitende britische Bigband, bei der eben der Keyboarder Bates sowie, mehr noch, Ian Ballamy (ss, as, ts) in der Regel soloistisch hervortreten. Auffallend der leicht kauzige Humor, bei dem ich nicht umhin kann, «typisch britisch» zu assoziieren. Etwa im einleitenden *You can't have everything*, bei dem everyone der Gruppe diese Titelzeile als Anthem choraliter singt, so wie everyone bei *Quietasflower's yawn* leere Biskuitdosen perkussiv verwendet. Trotz besagter Muster neigt der Sound oft zum erfreulich Schrägen. (hwh)

Bethânia, Maria: «*Ao Vivo*»; Verve/PolyGram 526 719-2

Das Booklet enthält erfreulicherweise sämtliche brasiliisch-portugiesischen Liedtexte, allerdings nur in der Landessprache, sodass, wer's verstehen will, auf ein Übersetzungsbüro verwiesen ist. Dafür ist zumal bei den sambaesk flotten Nummern (die balaidesken sind meist schwer erträglich sentimental) das harmonisch-kadenzielle Gefälle so standardisiert, dass in der Regel trotz der Ferne des Ganzen der nächste Halbtakt zuverlässig vorhersehbar und sozusagen automatisch verständlich ist. (hwh)

Willem Breuker Kollektief: *Live At The Donaueschingen Music Festival 1975*; MPS Records/Motor Music 529 089-2

Dass musikalischer Humor weit gefasst und pointiert (eben auch politisch) sein kann, zeigt W. Breuker (cl, bcl, saxes) mit seinem Ensemble (as, ts, fl, tp, hn, tb, tb, p, b, perc) in Mitschnitten von den Donaueschinger Musiktagen auf dem untergegangenen und unter neuem Dach wiederauferstandenen Schwarzwald-Label MPS. Mit Opernparodie und Zirkusmusikalischem, am liebsten das Erhabene und das Vulgäre samt den vom Free Jazz herkommenden eruptiv-spezialen Ausbrüchen ineinander verschachtelnd, mit schräger «Trauermusik» aus einer Bühnenmusik und einem ebensolchen «PLO-Marsch» wollte er, so H.-J. Schaal im Booklet, «blossstellen, kritisieren und etwas bewegen, wollte zu den Leuten kommen und nicht nur ins Jazzlexikon». Letzteres aber doch auch – und zurecht. Die Dehnbarkeit der Grenzen des Jazz-Begriffs wird freilich

hier ziemlich strapaziert. (Er hält es aus.) (hwh)

Bridgewater, Denise («Dee Dee») (voc); «Love and Peace – A Tribute to Horace Silver»; Stéphane Belmondo (tp), Lionel Belmondo (ts), Thierry Eliez (p) oder H. Silver (p) oder Jimmy Smith (Hammondorgel); Verve/PolyGram 527 470-2

Sämtliche (vorbildlicherweise mit Text abgedruckte), manchmal – wie z.B. *Saint Vitus Dance* – witzig pointierte Songtitel stammen von Horace Silver, der bei zweien sogar persönlich (freilich, bei allem Respekt, nicht immer ganz inspiriert) mitmacht; D. Bridgewater fügt sich, bei sparsamer Verwendung des Scat, in die heftig und eindringlich swingenden Chorus-Folgen im Bop/Hardbop-Idiom als spezifische, kraftvolle vokale Stimme perfekt ein. (hwh)

Buckner, Milt: «Masterpieces»; MPS Records/Motor Music 529 094-2

M. Buckner (1915–1977) hat um 1940 den vorherrschend akkordischen «locked hand»-Stil «erfunden», den dann George Shearing popularisierte. Die hier vorliegenden Aufnahmen aus den Jahren 1967–69 mit Jimmy Woode (b) und Kenny Clarke oder Jo Jones (dm) sind oft Meisterwerke knapper und bündiger jazzpianistischer Improvisationskunst. (Der *Jitterbug* (sic!) Waltz mit Buckner an der Orgel gehört nicht dazu.) Mit *Robbin's Nest* oder *Yours Is My Heart Alone* (genau, Lehárs Schmachtfetzen) stellt er sich sogar in eine Art Idealkonkurrenz mit dem ungleich bekannteren Oscar Peterson und schneidet dabei nicht schlecht ab. Er war eben kein Keyboarder. (hwh)

Ornette Coleman & Prime Time: «Tone Dialing»; Harmolodic/Verve/PolyGram 527 483-2

Altmeister Coleman (sax, vln, tp) tritt in diesen Aufnahmen von 1995 mit einer gemischten Gruppe und ebensolchem Programm auf – alles bis auf einen Titel eigene Kompositionen. Durchweg (zu) hoch ist der Anteil an repetitiven Begleit- und Figurationsmustern, Rock-Rhythmen und überhaupt elektroakustischer Sound-Bearbeitung. In diesem kommerziell verengten Rahmen kommt es dann zu Erstaunlichem wie apartem zweistimmigem Rap beim selbstgedichteten *Search for Life*; dazu auf dem Saxophon typische Free-Jazz-Phrasen, die wie Selbstzitate aus den 60er Jahren klingen und ex post ihren Klischee- oder sagen wir Formel-Charakter offenlegen. Während das Arrangement des *Bach Prelude* ziemlich mühselig und beladen klingt, kommt der Rekurs aufs Gute Alte danach doch in Schwung. Herausragend das abschliessende *Ying* (sic!) *Yang* und – witzig mit dem Realzitat vergeblichen Anwählens eingeleitet – *Tone Dialing*, beide mit nach Art des Free Jazz heterophon aufgefächertem Bop-Unisono bei der Themenexposition sowie rasanten Tempi und Improvisationen, bei denen Coleman seine historischen Innovationen erneut produktiv macht. (hwh)

Dafeldecker/Fussenegger: «Bogengänge»; Werner Dafeldecker (b, C-Board), Uli Fussenegger (b); Durian 099CD

Als «Reduktionsvirtuosen» werden die beiden österreichischen Kontrabassisten im CD-Begleittext gepriesen, und der Begriff ist ebenso paradox wie treffend. Dafeldecker und Fussenegger versuchen nicht die

x-te Ehrenrettung des Basses als «besseres Cello» (genauso schnell! genauso hoch! noch klangvoller!), sondern arbeiten genau und geduldig die spezifischen Qualitäten des Klang-Körpers Kontrabass heraus: die sonore Wucht des tiefen Registers, das unendliche Filigran der Obertöne, den reichen Kosmos der vermeintlichen «Nebengeräusche» mit seinen spezifischen Rauh- und Schönheiten. Dafeldecker und Fussenegger bauen nicht Musik aus Tönen, sondern legen die Musik frei, die bereits im Klang enthalten ist. Ungewöhnlich homogen und konzentriert sind diese exquisiten improvisierten Duette: weniger Dialoge zweier individueller Instrumental-Stimmen als gemeinsames Modellieren an einem Klang, einem Riesen-Bass. (pnw)

O'Day, Anita (Jazz Masters, Vol. 49); Verve/PolyGram 527 653-2

Die hier zusammengestellten Aufnahmen (1952–1962) mit Anita O'Day und verschiedenen Begleitgruppen (u.a. Gary McFarland-, Billy May-, Jimmy Giuffre-Bigband, Oscar Peterson-Quartett) demonstrieren ihre gestalterische Vielfalt bei einer relativ kleinen Stimme, von geradezu rasenden Tempi (*Them Their Eyes*) bis zu balladesken (wie *If The Moon Turns Green*), von filmmusikalischem Kitsch (*A Nightingale Sang in Berkeley Square*) bis zu witzigem wie *No Soap, No Hope Blues*. Die einzelnen Titel wirken hochkonzentriert – die nicht zuletzt schallplattentechnisch bedingte Beschränkung der Dauer pro Nummer hatte auch ihre Vorzüge: das Neuere ist nicht automatisch das Bessere. (hwh)

Pair A'Dice: «Snake Eyes»; Jeffrey Morgan (as), Joker Nies (Elektronik); Random Acoustics RA 010

«Midiotics» nennt der Kölner Joker Nies sein Instrument, ein alles andere als dummes, sondern höchst ausgeklügeltes System der digitalen Steuerung von Synthesizern und Effektgeräten. Den dichten, rasch changierenden Texturen dieses live-elektronischen Dschungels setzt Jeffrey Morgan die Vielfalt seiner Saxophon-Klangfarben entgegen – *high tech* und avancierte Instrumentalsprache im konzentrierten Dialog. Ob man allerdings die elektronischen Timbres wunderbar «trashig» findet oder als Pendant penetranter Registrerkassen- und Spielhallen-Sounds erlebt, bleibt eine Frage der persönlichen Hörperspektive. (pnw)

The Best of Cassandra Wilson; Polydor jMT 514 026-2

Die zwischen 1985 und 1991 und mit verschiedenen Begleitbands zwischen Solopianist und Quintett entstandenen Aufnahmen zeigen, u.a. bei *Body and Soul*, trotz zu reichlicher Verwendung von Hall, dass C. Wilson eine gute Jazz-Sängerin mit einer erheblichen Spannweite in Idiom und Ausdruck ist. (hwh)

Various Artists: «Jazz for Lovers» vol. 4; Motor Music/Verve/PolyGram 535 062-2

Various Artists: «Blues, Boogie & Bop»; Mercury/Verve/PolyGram 525 609-2 (7 CD)
Ist *Jazz for Lovers* ein lieblos zusammengeschusterter (mit nur rudimentären diskographischen Angaben) Soundtrack mit viel Schmusigem und Softrockigem, vermutlich als Begleitungsmusik zum Vorspiel oder zu einer Beischlafszene gedacht und nur wenigen interessanten Nummern für Jazz-Lieb-

haber, wobei freilich Billie Holiday (von der wir auch bessere Titel kennen) unverzüglich durch Bill Ramsey samt unsäglich schmalzigen Violinen neutralisiert wird, so stellen die insgesamt 7 CDs aus Aufnahmesitzungen des Mercury-Labels in den 1940ern unter dem weitherzigen und dreifach alliterierenden Titel *blues, boogie & bop* eine wahre Fundgrube dar: teils obwohl, teils weil die Aufnahmen etwa ein halbes Jahrhundert alt sind. Denn ein erklecklicher Prozentsatz war überhaupt noch nie veröffentlicht worden (manchmal sind es freilich auch einfach verhatsche Takes), ein weiterer nur auf ja fast schon prähistorischen 78er-Platten und über die Hälfte des Rests noch nicht auf CD. Das Alte, nostalgisch-ulig in einer Plastikimitation eines zeitgenössischen Radios verpackt, ist also auch tendenziell das Neue. Jedenfalls haben sich viele Stücke eine bemerkenswerte Frische bewahrt. – Die Spieler und Sängerinnen in der Reihenfolge ihres Auftretens sind: der virtuose Boogie-Pianist Albert Ammons and His Rhythm Kings; die Bluessängerin Helen Humes mit dem Buck Clayton-Orchester und anderen Bigbands, die überzeugend zeigt, wie sentimental in harten Zeiten der Blues werden konnte; der Sänger, Pianist und Bandleader Jay McShann vom Trio bis zu seiner Bigband, übrigens der letztentstandenen dieser Art; Eddie Vinson (as, voc) mit seiner Bigband; Roy Byrd (p, voc) and His Blues Jumpers; Julia Lee mit dem Tommy Douglas-Orchester; Myra Taylor mit dem Jimmy Keith-Orchester; Rex Stewart (co, voc) und sein Sextett; schliesslich Buddy Rich (dm) und Cootie Williams (tp) mit ihren Orchestern. Die Konfrontation verschiedener Takes (versammelt auf der 7. CD) macht interessante Überlegungen zur Improvisationstechnik möglich. Bei aller Liebe zur Alliteration ist freilich das Bop-Element etwas dünn; dass Jay McShann Parker entdeckt hat, macht ihn noch lange nicht zum Bopper. Äußerst sorgfältige diskographische Angaben, überwiegend gescheite Kommentare zu den einzelnen Stücken, historisch sprechende Abbildungen hinzu – das alles macht diese Edition zu einem ungetrübten Vergnügen. (hwh)

Rubrique ASM Rubrik STV

Studienpreise 1997 für junge Musiker

Der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) und die Kiefer-Hablitzel-Stiftung (KHS) führen am 3., 4. und 5. Februar 1997 (20. Februar für Dirigenten) in Bern erneut Vorspiele durch, aufgrund welcher jungen Schweizer Musikerinnen und Musikern mit Berufsmusikerdiplom Studienunterstützungen zur Weiterführung oder zum Abschluss ihrer musikalischen Ausbildung in der Schweiz oder im Ausland zuerkannt werden. Anmeldetermin ist der 31. Oktober 1996. Reglement und Anmeldeformular können beim Sekretariat des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Postfach 177, 1000 Lausanne 13 (Tel. 021/614 32 90), bezogen werden. Die Altersgrenze ist auf